

Emile ZOLA

(tiré dès "Figures Parisiennes")



Prix : 1 franc

PARIS

LIBRAIRIE INTERNATIONALE

LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS

15, BOULEVARD MONTMARTRE

—

1868

EMILE ZOLA

ÉMILE ZOLA

I

Il y a des hommes qui sont supérieurs à leurs œuvres ; d'autres qui, par un coup de fortune, comme Flaubert, ont produit un livre considérable, et se sont reposés ensuite dans leur impuissance, surpris eux-mêmes d'avoir parlé si haut.

Les œuvres de M. Emile Zola, autour desquelles la critique contemporaine fait grand bruit, ne sont pas à la hauteur de son talent, et nous n'en parlerions point si elles ne soulevaient incidemment une foule de problèmes intéressants. Ce sont des sujets d'étude, curieux par leurs défauts mêmes, comme ces

malades qu'on livre aux carabins, sans espoir de guérison, mais qui, en révélant le secret de leurs plaies, servent à sauvegarder la santé... des autres.

Certes, M. Zola a une rare puissance naturelle ; c'est une des forces de notre temps. Mais il paraît qu'aujourd'hui les athlètes, au lieu de terrasser les monstres, — comme autrefois Hercule et Thésée, — les apprivoisent et les font manger dans leur main. Nous ne demandons pas à M. Zola d'être le collaborateur du *Journal de la Jeunesse* ou de mettre son nom, dans la Bibliothèque rose, à côté de celui de la comtesse de Ségur. Mais ce que nous lui reprochons, c'est d'être systématiquement le peintre du vice et de le vulgariser sans le flétrir.

Cette objection n'a pas, d'ailleurs, le mérite de la nouveauté, et M. Zola y a déjà répondu. Le romancier, dit-il, n'est pas un moraliste : il présente simplement les hommes et les choses tels qu'il les voit ; c'est au lecteur d'en tirer la conclusion. Nous examinerons tout à l'heure s'il est vrai qu'une œuvre d'art

ne doive être qu'une photographie de la réalité. Mais en supposant même que l'idéal de M. Zola soit de faire « ressemblant », pourquoi enferme-t-il sa vision dans les limites du mal ? Ne montrer que l'envers d'une étoffe, ce serait en donner une fausse idée.

Il y a des philanthropes qui se complaisent dans les basses fosses de la société, mais c'est parce qu'ils y trouvent une âme à sauver ou une misère à soulager. Quant à M. Zola, il remue d'une main savante le fumier du vice, sans y verser un désinfectant.

Nous tenions à élucider tout d'abord cette question morale pour examiner ensuite, plus librement, les théories littéraires du naturalisme. Il faut qu'on sache bien, d'ailleurs, que M. Zola n'est de l'école ni du marquis de Sade, ni de Crébillon fils. L'expression de « littérature putride », appliquée à ses premiers ouvrages par l'auteur anonyme des *Lettres de Ferragus*, nous paraît un peu dure dans le fond et surtout dans la forme. Mais M. Zola, n'étant pas sciemment et franchement immoral, n'en est que plus dangereux.

On est presque séduit par ses airs d'apôtre ; je ne dis pas de bon apôtre. Son talent est tellement coté — et à si juste titre — qu'il fait passer le reste. On lit Zola comme on lit Corneille ; c'est du classique, c'est presque de l'académique. Et les femmes elles-mêmes font de la *Curée* ou de *Germinal* leur livre de chevet !

Or, cette vogue est dissolvante et pleine de menaces ; elle entraîne beaucoup de jeunes talents, qui font aujourd'hui du Zola, comme il y a trente ans on faisait du Lamartine. Si un critique sage signale le danger, on s'écrie : « C'est une vieille perruque. » Il est donc temps que la jeunesse elle-même proteste, non seulement au nom du Bien, mais au nom du Beau.

Je conviens que, depuis deux siècles, on avait abusé des mièvreries et des sentimentalités. M. Zola n'est pas mièvre, il faut lui rendre cette justice ! Trop longtemps les romanciers n'ont été que des virtuoses, exécutant des variations sur un thème unique : l'amour. Un homme et une femme s'aimaient passionnément ; mais, par je ne sais quelle

circonstance, ils ne pouvaient être l'un à l'autre : tantôt c'était la noblesse, tantôt l'argent, tantôt une rivalité de famille, parfois même un mari qui avait le mauvais goût de faire valoir ses droits. Alors les amants malheureux poussaient des soupirs ; ils confiaient leur désespoir aux arbres, aux fleurs, aux fontaines, aux oiseaux, à la brise ; rarement ils succombaient à leur passion coupable, et le roman se dénouait, soit par un mariage, comme une comédie, soit par un suicide, comme une banqueroute. Le moule étant usé, il fallut changer ça.

Il appartenait à notre siècle d'inventer la philosophie du roman, aussi bien que la philosophie de l'histoire.

II

Les anciens romanciers, plus soucieux de la physionomie générale exprimée par les grandes lignes, que d'une copie rigoureusement exacte de la réalité, négligeaient le

détail au profit de l'ensemble. La description leur semblait superflue ; ils désignaient le caractère d'un mot, la figure d'un trait, et réservaient pour le récit proprement dit toutes leurs couleurs. Mais quand ils eurent épuisé le cœur humain, quand ils eurent fait vibrer toutes les grandes passions, on essaya de trouver du nouveau, de l'étrange, et la science vint, fort à propos, au secours de l'imagination. Les passions furent expliquées ; on en fit la genèse. Pour Stendhal et pour Balzac, le tempérament devint une source d'études où l'on voulait trouver l'explication de la vie morale ; le corps réclama ses droits ; la responsabilité fut restreinte par l'éducation, par la physiologie, par l'esthétique d'un être. Sa laideur ou sa beauté, le génie de sa race, sa santé ou sa faiblesse physique furent autant d'associés qui se disputaient l'empire de l'âme. Les anciens faisaient grand, on fit petit ; ils faisaient simple, on fit complexe. La vérité relative y gagnait : vérité scientifique, vérité juridique ; mais l'analyse de la passion et ses résultats moraux y perdaient. On négligeait les effets

pour les causes. S'il s'était agi de savoir, dans un procès criminel, quelle part de culpabilité avait un individu, cette nouvelle manière eût été un progrès, une méthode perfectionnée d'investigation. Mais s'agissait-il de peindre l'amour en lui-même, l'ambition en elle-même : l'intérêt était diminué, parce qu'aucune unité ne projetait sa lumière sur les événements du drame. Le roman, comme le théâtre, a cessé d'être une *crise* ; il est une genèse.

Mais laissons parler Balzac lui-même. Il nous dira quels sont ses principes, quel est le *concept* qui relie les actes divers de sa « Comédie humaine » :

« Cette idée vint d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité... Il n'y a qu'un seul animal. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Sous ce rapport, la société ressemble à la nature. Il a existé, il existera de tout

temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques...

« L'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'elles donnent de leur pensée *. »

Ainsi, Balzac voulut, par une patiente et universelle analyse, arriver à la grande synthèse de la vie. Mais ce n'est pas le *moi* inné qu'il envisage dans son intégrité psychologique; c'est l'évolution de l'homme à travers les choses, c'est le *moi* objectif, sorte de miroir où viennent se fixer toutes les impressions extérieures.

On comprend quelle place la sensation doit prendre dans une telle littérature. Mais, du moins, Balzac croyait encore à cette entité qui s'appelle l'âme, à l'existence d'un monde moral se révélant à nous par les sentiments et par les idées. Flaubert, les frères Goncourt et surtout Emile Zola sont allés beaucoup plus

* Avant-propos, *Scènes de la Vie privée.*

loin, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient montés plus haut.

Un ouvrage qui contient en substance toute la philosophie de M. Zola, c'est *Thérèse Raquin* : l'éternelle histoire de Clytemnestre s'associant avec son amant Egisthe pour tuer son mari Agamemnon. M. Zola sera bien surpris, sans doute, de nous voir exhumer, à propos d'une de ses œuvres, des noms enfouis dans la légende depuis trente siècles. Mais nous voulons montrer par là que le sujet n'est pas nouveau, et indiquer la manière dont il a voulu le rajeunir.

Les passions, selon lui, ont leur source dans des maladies organiques ; ce sont des fatalités originelles, ou des accidents physiques qui surviennent dans une existence pour en déranger le cours. Ne croyez pas qu'il agitera en passant le grave problème de la responsabilité, car M. Zola est un artiste qui peint et non un philosophe qui raisonne.

Thérèse Raquin, ayant flairé l'adultère, s'y abandonne par tempérament comme un malade qui court à la pharmacie. Mais le mari

est un obstacle : on le supprime par l'assassinat. Ce crime n'a donc aucun caractère psychologique ; c'est le résultat matériel, et presque fatal, de la nymphomanie. Shakespeare, qui croyait encore aux causes morales, nous montre Lady Macbeth affolée par le remords après l'assassinat du roi Duncan. Mais Thérèse Raquin ne connaît pas ces subtilités. Sans aucune notion du bien et du mal, elle cède, non pas au remords, mais à la peur : nouveau trouble physique qui dérange à jamais l'équilibre de sa vie. Un second mariage l'a unie à son complice, et les deux époux, obsédés par le souvenir ou plutôt par « l'image » de leur crime, arrivent à se détester, à se craindre, à se trahir. Certes, toute la partie physiologique de l'œuvre est admirablement traitée ; la chair y palpite avec une rare intensité de vie ; la névrose y est étudiée avec la froide impassibilité d'un praticien.

Mais n'y a-t-il donc, dans l'amour et dans les autres sentiments de l'âme, que des muscles, du sang et des nerfs ? M. Zola a

vengé la matière, trop longtemps méconnue, il a soufflé sur les purs esprits de la fiction ; mais en niant complétement la vie psychique et ses manifestations supérieures, il n'a réussi à faire de ses héros que des machines monstrueuses où rien de divin ne s'incarne, des produits aveugles de la nature que le Hasard seul a fécondés. Eh bien ! n'en déplaise aux naturalistes : si bas que soit tombé un être humain, il sentira toujours au-dedans de lui quelque chose qui n'est pas lui : c'est l'empreinte de ce que Dieu y avait mis.

III

Le roman est devenu, de nos jours, la forme littéraire la plus répandue. Mais notre siècle n'est plus aux contes de fée. Il y a aujourd'hui, comme autrefois, des psychologues, des savants, des philosophes ; seulement, ils se glissent pour la plupart dans la peau du romancier. Le roman a donc cent formes di-

verses. Il berce les enfants, il fait rêver les femmes, il redit l'écho des grandes batailles. Géographe, il nous révèle le nouveau monde; astronome, il peuple de ses fictions les solitudes du ciel; archéologue, il nous initie aux monuments du passé; philanthrope, il plaide la cause des misérables, exalte la liberté et renverse les trônes. Aussi les critiques de l'avenir ne pourront-ils pas donner au roman des règles comme nous en attribuons à l'épopée ou à la tragédie. On sourit aujourd'hui en lisant les définitions étroites de la rhétorique; et l'on commence à revenir de ces querelles d'école qui ont si longtemps stérilisé l'imagination et torturé la pensée. On ne demande plus à un romancier : quelle est votre enseigne? on lui demande : quel est votre objet? Chacun a sa spécialité, de même que chaque boutiquier a son commerce.

La spécialité de M. Zola, c'est la physiologie. Par tempérament, il aime, non pas le laid, mais le morbide, et l'on pourrait l'appeler, avec raison, un romancier d'hôpital. Or, son œuvre n'est pas une clinique, puisqu'il y

manque l'enseignement, l'induction du mal au bien, de la morbidité à l'hygiène et à la thérapeutique. On pourrait définir M. Zola : un anatomiste qui ne sait pas la médecine et qui découvre les plaies sans les guérir.

Sa manière littéraire découle naturellement de ce point de vue étroit et exclusif. Voulant peindre, sans passion, sans philosophie, ce qu'il croit être la réalité, et qui n'en est véritablement qu'une des faces nombreuses, il a appliqué aux lettres les procédés de l'art plastique. Ne s'écriait-il pas, en passant devant les Halles et en rêvant à son ouvrage, le *Ventre de Paris* : « Je veux faire une immense nature morte. » Voilà pour la peinture des choses. Quant à ses personnages, ce ne sont pas même des études de nu, ce sont des études « d'écorché » : quelque chose comme les procédés du docteur Auzoux appliqués à la littérature.

IV

M. Emile Zola croit à l'hérédité physiologique, entraînant selon lui ce que nous appellerions l'hérédité morale. C'est de cette idée que sont nés les *Rougon-Macquart*. On sait qu'après les *Contes à Ninon, Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*, M. Zola a entrepris d'écrire une série d'œuvres dont les personnages appartînssent pour la plupart à une même famille. Il a même dressé l'arbre généalogique des Rougon-Macquart dans *Une Page d'amour*. Qu'il étudie la finance dans la *Curée*, les halles dans le *Ventre de Paris*, le peuple des faubourgs dans l'*Assommoir*, les filles dans *Nana*, la bourgeoisie parisienne dans *Pot-Bouille*, les grands magasins dans *Au bonheur des dames*, les mineurs dans *Germinal*, les rapins dans l'*Œuvre*, c'est toujours l'histoire « naturelle et sociale » des Rougon, qui se poursuit dans des milieux différents, avec des personnages reliés ensemble

par les fatalités de la race. Aussi l'affabulation du roman n'est-elle rien pour lui. Pas de drame. Tout un monde de sensations, d'hérédités, de choses extérieures. C'est comme un prisme qui décompose l'intérêt dramatique et le répand sur une foule de sujets*.

« Pour trouver un roman dans une vie humaine, disait Flaubert, il faudrait la parcourir jour par jour, heure par heure, depuis le berceau jusqu'à la tombe. » C'est pour cette raison que M. Zola et ses émules ne veulent plus entendre parler des trois fameuses unités. Qu'est-ce que le drame, selon eux ? C'est une abstraction. Ils raconteront donc la vie de leurs personnages, ils nous initieront aux moindres détails, parce qu'ils veulent remonter du fait à la cause ; de là, l'importance que l'atavisme et la théorie des milieux ont prise dans la littérature comme dans la morale.

* Nous ne parlons pas des pièces qui ont été tirées des romans de M. Zola. Malgré leur attrait de curiosité, ou à cause de cela peut-être, ce ne sont, à notre avis, que des *entreprises* théâtrales.

Mais, en revendiquant les droits de la nature, il nous semble que l'on viole les droits de l'art. Tout n'est pas intéressant dans une vie humaine. Combien de jours sans idées et sans passions ! combien de nuits sans amour et sans rêves !

Il est des actions tellement secondaires qu'elles semblent être en dehors de l'existence et qu'elles n'ont aucune influence sur les destinées de l'individu. Quand elles ne résultent pas de son caractère, ou qu'elles ne concourent pas à l'*idée* générale, à la moralité de sa vie psychique, on peut dire qu'elles ne servent de rien et qu'elles sont comme des embus dans un tableau. A quoi bon alors les mettre en lumière ? Si une œuvre littéraire, poème ou roman, n'était qu'une photographie de la réalité, on comprendrait qu'elle en rendit toutes les péripéties ; mais c'est au poète, à l'écrivain, à dégager dans le vrai ce qui appartient à l'art, c'est-à-dire ce qui est la philosophie de l'œuvre.

Un jeune rhétoricien, émerveillé par le succès du *Maître de Forges*, demanda un jour à

M. Georges Ohnet comment on devait s'y prendre pour faire un bon roman.

— Ce n'est pas difficile, répondit malicieusement l'auteur. Il faut un commencement, un milieu et une fin.

Le conseil était bon. Il y a tant de romans qui commencent toujours et qui ne finissent jamais !

V

M. Emile Zola, qui est un artiste profond, méconnaît volontairement les exigences de l'art, qu'il appelle avec dédain une convention. Selon lui, l'écrivain n'a pas le droit de *composer* une œuvre, de la voir sous un certain jour, à une certaine heure, en laissant comme Rembrandt quelque chose dans l'ombre. Et pourtant n'a-t-il pas consacré lui-même le droit, pour l'artiste, d'interpréter ses sujets d'étude, quand il a écrit naguère, à la fin d'un article sur le Salon : « Je ne crois pas au vrai unique-

ment pour et par le vrai. Je crois à un tempérament qui, dans notre école de peinture, mettra debout le monde contemporain en lui soufflant la vie de son haleine créatrice. »

Nous aurions donc le droit de reconnaître dans l'œuvre de M. Zola l'influence de son « tempérament » et de conclure qu'il y a de la virtuosité dans son naturalisme. Mais peu importe le plus ou moins d'exactitude de ses tableaux. Ce que nous avons voulu mettre en lumière, c'est l'idée dominante de l'écrivain qui, contempteur de l'art, n'est en réalité qu'un artiste épris de la matière, mais la contemplant systématiquement sous un point de vue spécial : le Laid. Aussi affirme-t-il que la morale et le goût n'ont rien à voir dans l'espèce. Qui sait si ce système est bien inné chez M. Zola? Je ne veux pas y voir une simple question d'argent ; c'est plutôt selon moi le dépit d'un illusionnaire qui, n'ayant pas trouvé le monde tel qu'il l'avait rêvé dans le frais épanouissement de son adolescence, prête aux choses une couleur de désenchan-

tement et de regret *. Ce prétendu naturaliste est un misanthrope, parce qu'il en veut au monde qui l'a déçu, et qu'il se venge en le portraiturant, d'une main de maître, avec des couleurs à quatre sous.

Je me figure M. Emile Zola, arrivant de sa Provence avec la poésie du Midi dans le cœur, rêvant d'écrire des œuvres d'extase et d'infinitude, hanté par les rêves du romantisme qui n'étaient plus pour le monde blasé du boulevard que des imaginations démodées; poursuivant partout, sans les trouver, la gloire, la sympathie et même le pain; poussé par la misère dans les quartiers louches, cherchant des yeux le ciel et ne voyant que les toits avec leur écrasement de ruines, les loques pendues aux fenêtres, les cours étroites d'où montent les fades odeurs de la malpropreté et du vice; n'entendant, lui félibre, que

* Les *Contes à Ninon*, publiés en 1864, sont un chef-d'œuvre de charme, d'imagination exquise, de délicate fantaisie. *Simplice*, notamment, est une fraiche idylle, et le *Sang* une puissante vision poétique.

Mais il faut que l'œuvre fasse vivre le poète. Sinon le poète trahit la Muse. A qui la faute?

des chansons de guinguette et de café-concert, apprenant alors à connaître son temps pour le mieux mépriser, se vengeant de la nature qui lui refusait ses caresses et ses parfums, oubliant la poésie de la mer et la poésie du ciel; puis, écrivant l'épopée de ce monde parisien, peuple, bourgeois, financiers, ministres, petits artistes et petits employés; scrutant les plaies de cette société décadente, sténographiant le langage cru de la mansarde, de l'atelier, de la coulisse, du cabaret ou du mauvais lieu. Et quand le félibre, écœuré lui-même par cette grossière symphonie, hésite à écrire quelque mot brutal, la rage des poètes ratés et l'apaisement radieux des gros succès lui mettent aux lèvres ce mot, par lequel *Nana*, avec ses jurons, se flattait de plaire aux hommes :

— « Les hommes, ce sont des salauds, ils aiment ça ! »

RAPPORT

SUR

LES RAPPORTEURS DE M. DURUY

(MM. de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier, E. Thierry)

PAR

LOUIS ULBACH